

Formas narrativas de teor autobiográfico? A criação do mito do escritor em “Rumo a Damasco”, “O Sonho” e “A Grande Estrada”

Camylla Galante¹

RESUMO: O principal objetivo deste estudo é analisar as obras *Rumo a Damasco*, *O Sonho* e *A Grande Estrada* de August Strindberg a fim de verificar como o autor constrói nestas três obras dramáticas, utilizando-se de imagens arquetípicas e da ficionalização de eventos biográficos, uma “autobiografia indireta”, uma *performance*, segundo os estudos de Diana Klinger, (2007) e Philippe Lejeune (2008).

Palavras-chave: *performance*; August Strindberg; arquétipos.

ABSTRACT: The main goal of this study is to analyze the works *To Damascus*, *The dream play* and *The Great Road*, written by August Strindberg, intending to verify how the author builds these three dramatic novels, using archetypal images and fictionalization of biographic events, an “indirect autobiography”, a *performance*, according to the studies of Diana Klinger (2007) and Philippe Lejeune (2008).

Key-words: *performance*; August Strindberg; archetypes.

1. Pacto fantasmagórico e *performance*: autobiografia?

August Strindberg, um dos grandes nomes da literatura sueca e um dos mais proeminentes dramaturgos da literatura universal, é reconhecido, entre outros aspectos, pelo caráter autobiográfico que sua obra possui. Esta característica está presente tanto nos romances autobiográficos quanto em suas peças. É possível reconhecer algumas personagens como *alter egos* do autor, mesmo em suas obras dramáticas. No entanto, ao se tratar da escritura autobiográfica na obra deste dramaturgo não se pode compreender aqui a autobiografia no sentido em que Philippe Lejeune (2008) emprega para o termo. No texto “O pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p.14), Lejeune define o termo “autobiografia” e o distingue de outras formas de “escritas do eu” existentes como memórias, biografia, poema autobiográfico, diário, entre outros gêneros. Apesar destas formas narrativas serem, também, escritas que possuem teor autobiográfico, elas não encerram em si todas as características necessárias da autobiografia. O teórico francês define o gênero autobiográfico como uma

¹ Bacharel e Licenciada em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus de Toledo, Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus de Cascavel. E-mail: camygalante@gmail.com.

“narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14), e nesta narrativa deve haver “relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p.15). Além desta relação identitária, a obra deve ser uma narrativa, em prosa, escrita em primeira pessoa e o nome da personagem principal, caso apareça, deve ser necessariamente idêntico ao nome do autor que está estampado na capa do livro.

O teórico diz que a presença do autor muitas vezes se resume ao nome presente na capa do livro, mas que este lugar concedido a esse nome é capital. O nome é o elemento que atestará a existência real e verificável do autor, firmando assim como que um contrato social, no qual o autor atesta a sua existência e a veracidade de seus escritos. (LEJEUNE, 2008, p.23). Há, entretanto, narrativas em que a personagem central carrega um nome diferente do autor, mas que, no entanto, no momento da leitura se reconhecem elementos de sua vida, identificados seja por comparação a outras obras suas ou por informações acerca de sua vida, que levem a crer que aquela história seja a história do autor. Porém, como não há indicações dadas diretamente pelo escritor, toma-se o texto como ficção, mesmo com as suspeitas do leitor.

Esses textos entrariam na categoria do ‘romance autobiográfico’. Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre o autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas ‘impessoais’ (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo (LEJEUNE, 2008, p.25).

Entre a autobiografia declarada, seja em primeira ou em terceira pessoa, e o romance autobiográfico, há “níveis de veracidade” que são determinados pelo autor por meio de “pactos” feitos com o leitor. A partir do momento em que a personagem principal possui o mesmo nome que o autor ou mesmo que o nome do protagonista não seja mencionado, mas que o autor tenha deixado claras as suas intenções (que aparecerão em alguma parte do livro, por trás da palavra “autobiografia” impressa ou de alguma outra expressão que a substitua), ocorre o que Philippe Lejeune chama de “pacto autobiográfico”. Realizado este pacto, o autor tem a “obrigação” de dizer a verdade e somente a verdade, e tal pacto vale tanto para os textos

em primeira quanto em terceira pessoa. Caso não haja alguma identificação, a personagem não carregue o mesmo nome do autor, tem-se o “pacto romanescos”, no qual o autor atesta que aquilo que está escrevendo não passa de ficção. A diferença entre a autobiografia (que pode ser em terceira pessoa) e o romance autobiográfico é somente o pacto autobiográfico, que, segundo Lejeune,

[...] só é correto quando nos limitamos ao texto, sem considerar a página do título, pois desde o momento em que a englobamos ao texto, com o nome do autor, passamos a dispor de um critério textual geral, a identidade do nome (autor-narrador-personagem). O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro (LEJEUNE, 2008, p.26).

Observa-se que a diferença entre o romance autobiográfico e a biografia e a autobiografia é que os dois últimos são textos referenciais, pois tais textos se propõem a fornecer informações sobre a “realidade” externa ao texto, o que pode ser verificado:

Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira (LEJEUNE, 2008, p.36).

Há ainda textos aos quais Lejeune atribui outro tipo de pacto: o pacto fantasmagórico. O teórico, ao refletir sobre as afirmações de André Gide e François Mauriac com relação à superioridade da ficção em relação à autobiografia, observa: “Só a ficção não mente; ela entreabre na vida de um homem uma porta secreta, por onde se insinua, fora de qualquer controle, sua alma desconhecida” (LEJEUNE, 2008, p.42). O autor reflete que, caso o romance fosse verdadeiramente superior/mais verdadeiro do que a autobiografia, estes autores não teriam também escrito textos autobiográficos. Por tê-los escritos, eles acabam “entregando” qual a verdade que deve ser buscada em suas obras: a verdade do autor: “O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico pacto fantasmagórico” (LEJEUNE, 2008, p.43). E Lejeune completa:

Visto sob esse ângulo, o problema muda completamente de natureza. Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambigüidade, etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um em relação ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um ‘espaço autobiográfico’ (LEJEUNE, 2008, p.43).

O espaço autobiográfico abarcaria todos os tipos de textos e os pactos propostos por Lejeune. Os textos que não possuem indicação de que o seu conteúdo remeta à vida do autor, mas que os leitores reconhecem elementos como sendo parte da biografia deste, localizam-se neste “espaço autobiográfico”, no qual, pode-se verificar, há um “pacto indireto”, “implícito”, que permeará tais obras.

Na continuidade de estudos sobre o denominado “espaço autobiográfico”, é fundamental recorrer aos estudos desenvolvidos por Diana Klinger (2007), considerando-se que a autora avança para a compreensão do fenômeno das escritas do eu, apropriando-se do conceito de *performance*, próprio das artes cênicas, mas que assimilado em sua proposta de reflexão da autobiografia como espaço de performances, apresenta-se como coerente.

Após fazer um breve levantamento de concepções acerca do gênero autobiografia e gêneros afins de teóricos tais como Philippe Lejeune, Costa Lima e outros, Diana Klinger, no livro *Escritas de si, escritas do outro* (2001), no capítulo “A autoficção no campo da escrita de si”, trata do termo autoficção cunhado pelo crítico e romancista francês Sergue Doubrovsky com referência ao romance que escreveu, no qual “o narrador tem o nome do autor, apesar de suas peripécias serem fictícias” (KLINGER, 2007, p.47). Doubrovsky escreveu este livro em resposta às teorias de Lejeune nas quais uma obra com tais características apresentaria uma lacuna nos escritos de cunho autobiográfico criados e analisados até então. Para Doubrovsky, a autoficção não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2007, p.47).

Mesmo criado a partir de uma obra em particular e o autor ter cunhado a sua definição, o termo “autoficção” passou a ser utilizado e também contestado por outros estudiosos; assim, outras definições passaram a ser atribuídas ao termo. Dos exemplos trazidos por Klinger desta

contestação, o de Philippe Gasparini, partindo da relação autor, narrador e herói, distingue a autobiografia fictícia, o romance autobiográfico (ou ficção autobiográfica) e a autoficção da autobiografia apenas por esta ser necessariamente dependente de um pacto referencial e aqueles não. “Nos discursos autobiográficos ficcionais pode haver – como deve haver na autobiografia ‘autêntica’ – identidade onomástica entre o autor, o narrador e o personagem” (GASPARINI *apud* KLINGER, 2007, p.45). No entanto, este critério não é suficiente para distinguir esses tipos de texto, outros meios devem ser usados para que a “verdade” sobre o autor possa ser verificada, como idade, meio socioeconômico e outros elementos, por meio dos quais seja possível identificar possíveis semelhanças e diferenças entre personagem, narrador e autor. Desta forma, como ambos, autoficção e romance autobiográfico, não são considerados textos referenciais, para Gasparini, o que os distingue é o grau de ficcionalidade, sendo o romance autobiográfico mais verossímil que a autoficção:

A diferença entre ambas reside nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, quer dizer, no nível da verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança (KLINGER, 2007, p.46).

Ou seja, o romance autobiográfico é ambíguo, pois apesar de ser um romance (o que leva o crítico a pensar no pacto romanescos, logo ficcional) é o fundo autobiográfico que permeará a obra, que pode trazer elementos verídicos para o escrito. A autoficção, por sua vez, é, segundo Gasparini, menos ambígua, pois, “se o pacto do romance autobiográfico é ambíguo, pois ele possui índices de identificação contraditórios, ao ser puramente ficcional, pois existe sempre algum elemento que corroa a verossimilhança interna no romance” (KLINGER, 2007, p.46-47).

Ao escrever algo que pode ser compreendido no que Lejeune define como “espaço autobiográfico”, tanto no romance autobiográfico quanto na autoficção, as “verdades” que se têm no texto são as verdades do autor, ou ao menos aquelas expostas por ele ou aquilo que quer que seja sua verdade. O que se mostra é uma de suas máscaras, a “preferida”, que permanecerá por meio de sua obra.

Nos textos com fundo autobiográfico há uma construção da personagem-autor, por mais que isso não esteja explícito. Constrói-se o sujeito e a sua “verdade-fictícia”. A verdade utilizada pelo autor não possui um referencial ao qual o leitor possa recorrer para verificar a procedência, a veracidade daquilo que foi escrito: “Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de ‘cessar de descrer’. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (KLINGER, 2007, p.50).

A noção de mito utilizada e apresentada por Klinger é semelhante àquela proposta por Roland Barthes, que parte da estrutura ternária do conceito de signo de Saussure. A autora escreve que, de acordo com Barthes, na teoria freudiana, “o significante é constituído pelo conteúdo manifesto de um comportamento, enquanto que o significado é seu sentido latente. O terceiro termo é a correlação entre os dois primeiros” (BARTHES *apud* KLINGER, 2007, p. 50). O mito, completa Barthes, está mais para o inconsciente freudiano do que para o signo linguístico, pois, neste último, o significante é “vazio e arbitrário” e não dá sustentação ao significado. O sentido, o significado do mito depende do significante: “assim como para Freud, o sentido latente do comportamento deforma seu sentido manifesto, assim no mito o conceito deforma o sentido” (KLINGER, 2007, p.50-51). Para Klinger a matéria da autoficção não é a biografia, mas o mito do escritor:

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma *performance* do autor (KLINGER, 2007, p.51).

Ao considerar a autobiografia como uma *performance* do autor, o que muda é a compreensão do conceito de verdade que está implícito quando se trata de gêneros autobiográficos. Aqui, a noção de verdade não se funde mais com a noção de fato, como na biografia e na autobiografia, pois a verdade empregada é aquela “criada”, “acreditada” pelo autor. No entanto, assim como numa *performance* artística na qual o ator representa por trás da “máscara” da personagem, dando “sustentação” a ela, assim é o autor na autoficção: ela é uma representação da vida do autor, uma ficção, porém a biografia “real” do escritor dará suporte a esta dramatização. Não há, portanto, uma anulação de uma das partes, mas a

sobreposição da personagem e do autor, pois, como nas performances artísticas, mesmo quando representa e veste a máscara da personagem, o ator não deixa de ser ele mesmo, a personagem é sobreposta a ele. Klinger afirma que:

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que 'representa um papel' na própria 'vida real', na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras (KLINGER, 2007, p.55).

Ou seja, o autor constrói sua personagem não só em seus livros, mas também na sua vida cotidiana, na qual ele "encarna" o papel de escritor com o qual se apresenta publicamente. Nos livros o que se tem é a transposição desse "papel de escritor" utilizado normalmente, a transposição de sua vida para a narrativa. Para Klinger citando Arfuch, portanto,

O que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim 'a ilusão da presença, do acesso do lugar de emanação da voz' (ARFUCH, 2005, p. 42). Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um 'ser' pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na 'vida mesma' (KLINGER, 2007, p.55).

Desta forma, considerando a posição de Klinger acerca da autoficção, pode-se perceber que esta não pode ser considerada simplesmente como um texto de ficção, pois deve-se levar em conta a intencionalidade do autor nestes casos, ou seja, a intenção de criar um mito de si, sua *performance*. Mesmo que não possa ser considerada fidedigna e passível de ter sua veracidade confirmada, a autoficção possui a biografia e o próprio autor como sustentação para tal, o que faz com que não se possa tomá-lo como puramente ficção.

Estes pressupostos teóricos guiam a interpretação da produção artística de Strindberg, isto é, permitem que se possa ler as personagens arquetípicas criadas/utilizadas por Strindberg, já que o sentido destas só é completo sob a luz das vivências e significações inerentes ao indivíduo as quais estas se referem.

2. Linguagem arquetípica e o texto como forma de criação do mito do escritor

O início da produção de Strindberg foi marcado por peças cuja elaboração, no plano da linguagem artística, contempla em suas entrelinhas o questionamento do autor acerca da instituição familiar, tomando a sua como modelo. Saído do seu núcleo familiar, o dramaturgo passa a escrever dramas que têm como mote a relação homem-mulher, e mais uma vez utiliza experiências pessoais como “inspiração”, como “fundamentação” da obra. Observa-se que as personagens encerram o autor que as criou; as personagens masculinas em representações do autor e as femininas em manifestações de suas esposas ou de sua concepção acerca do sexo feminino.

Na segunda fase de sua produção dramaturgica, considerada como Expressionista, não seria diferente. Alteraram-se os temas, a estrutura das obras, mas o caráter pessoal e autobiográfico da obra permaneceu. Nas peças desse período – *Rumo a Damasco* (1898 – 1901), *O Sonho* (1901) e *A Grande Estrada* (1909) – Strindberg retrata épocas de sua vida de forma alegórica. O dramaturgo projeta-se nas personagens e estas, por sua vez, são arquetípicas, ou seja, já possuem um sentido próprio, intrínseco, mas que será complementado no texto, que tem como matéria-prima a própria vida do autor. Ele utiliza-se dos significados inerentes a estes arquétipos e soma-os aos eventos da própria vida, suas próprias características físicas e psicológicas para chegar, enfim, ao sentido que a obra encerrará. Os arquétipos utilizados nas três peças analisadas, apesar de diferentes, unem-se em seu significado: todos eles remetem a uma constante busca por uma elevação espiritual e uma busca por si mesmo (como o autor fez ao longo de sua vida) mesmo que retratadas de maneiras diversas.

A projeção arquetípica presente na obra de Strindberg apresenta-se como, por exemplo, nas personagens do Desconhecido, do Mendigo e do Louco em *Rumo a Damasco*. Nesta peça, o conteúdo temático coincide com o período da vida de Strindberg que é apresentado no romance autobiográfico *Inferno* (1897), no qual, segundo Evert Sprinchorn, na introdução de *The Son of a Servant*, o autor descreve o início de sua conversão religiosa e uma das crises psicóticas que apoderavam-se dele nos momentos em que problemas familiares surgiam e/ou quando editores recusavam seus trabalhos. Sprinchorn assinala que:

Just as the autobiographical novels that he wrote in 1886 and 1887 prepared the way for his naturalistic dramas, so the autobiographical works in which he described the torments of his inferno prepared the way for an even more impressive group of dramatic masterpieces beginning with *To Damascus*, plays which defy classification but which introduce all the techniques of twentieth-century drama (SPRINCHORN, 1967, p. 10)².

Rumo a Damasco é composta de três partes e ficou conhecida como *A trilogia de Damasco*. Escritas separadamente, as duas primeiras em 1898 e a segunda em 1901, estas partes podem ser compreendidas individualmente, embora haja uma unidade em seu tema central. Cada parte pode ser tomada como uma peça completa, mas o sentido pleno da peça só é alcançado com a leitura das três partes reunidas. *Rumo a Damasco* é classificada pelos teóricos da obra de Strindberg como sendo um “drama de estação”³. Os atos que compõem a *trilogia de Damasco* não constituem um enredo que se desenvolva linearmente, as partes parecem antes “recortes” de um enredo maior, no qual as outras personagens só aparecem em relação ao protagonista, no caso o Desconhecido, como se fossem faces deste. Em *Rumo a Damasco I*, quando o desconhecido está no hospício, para onde o autor realmente foi em 1895, este pergunta à Abadessa que toma conta de si:

O DESCONHECIDO: Diga-me, por que nenhuma dessas pessoas sentou-se na mesma mesa comigo? Eles se levantam e saem.

A ABADESSA: Eles têm medo de você.

O DESCONHECIDO: Por quê?

A ABADESSA: Do seu jeito.

O DESCONHECIDO: Do... meu jeito? Mas, veja o jeito deles. Eles são reais?

A ABADESSA: Se você quer saber se eles existem... sim, num sentido eles são terrivelmente reais. Podem parecer estranhos para você por que ainda está com febre. Ou talvez por outra razão.

O DESCONHECIDO: Mas eu sei que conheço todos eles. Os vejo como se fosse num espelho. E eles estão só fingindo comer. Aqueles dois lá, parecem meus pais... à primeira visão são mesmo. Nunca temi nada antes porque a vida não é nada para mim, mas agora estou ficando assustado (STRINDBERG, 1997, p.79).

Da mesma forma como se desenvolve a obra inaugural do expressionismo de Strindberg, as peças *O Sonho* (1901) e *A Grande Estrada* (1909) também têm o drama de

² Assim como os romances autobiográficos que ele escreveu em 1886 e 1887 prepararam o caminho para seus dramas naturalistas, os trabalhos autobiográficos nos quais ele descreveu os tormentos do seu inferno prepararam o caminho para um grupo mais impressionante de obras dramáticas, começando com *Rumo a Damasco*, peças que desafiam a classificação, mas que introduzem todas as técnicas do teatro do século XX (tradução nossa).

³ Os assim chamados “dramas de estação” são peças nas quais o protagonista percorre um caminho ao longo do qual encontra com outras personagens (nas “estações”) e interage com elas. Estas, entretanto, vão ficando ao longo do caminho para surgirem nos atos posteriores sob uma nova caracterização.

estação como estrutura. Na primeira, a protagonista Inês, filha de Indra, desce à Terra para ver o quão infelizes são os homens e faz um caminho de ida e volta para terminar sua peregrinação. Neste caminho ela encontra as mais diferentes personagens com suas diferentes mazelas e retorna o caminho quando já conhece o suficiente da natureza humana para voltar ao éter. Na segunda, *A Grande Estrada*, a última peça de peregrinação de Strindberg, escrita três anos antes de sua morte, não se desenvolve circularmente, mas o Caçador desloca-se por sete estações nas quais depara-se com as personagens que, assim como em *Rumo a Damasco*, só surgem na peça quando contracenam com o protagonista, a exemplo da personagem da Mulher na última cena, que surge quando o Caçador está sozinho na floresta escura:

HUNTER: Alone! I've lost my way... in the dark!
"And Eliah sat down under a broom tree and prayed that he might die: I have had enough, Lord. Take my life".
VOICE: (in the dark) "He that wants to lose his life shall find it".
HUNTER: Who is that speaking in the dark?
VOICE: Is it dark?
HUNTER: Is it dark?
WOMAN: (enters) I asked, because I cannot see – I am blind, you see.
HUNTER: Have you always been blind?
WOMAN: No! When the tears stopped, my eyes couldn't see any more.
(STRINDBERG, 1990, p.58).⁴

Embora sejam peças diferentes, os arquétipos do peregrino e do estrangeiro perpassam as três obras, ainda que não diretamente, uma vez que todos os respectivos protagonistas são estranhos por onde passam e seguem sua peregrinação em busca de conhecimento, compreensão ou indagação acerca da situação vivenciada por si. Desde criança, como se tem retratado no romance autobiográfico *The Son of a Servant* (1886), Strindberg sente-se como um estranho, sente-se alheio aos lugares onde vive. O dramaturgo considera-se um estrangeiro até mesmo em terras suecas, o que faz com que ele viva em diferentes países ao longo da sua

⁴ CAÇADOR: Sozinho! Eu me perdi no caminho... no escuro!

"E Eliás sentou-se sob uma giesta e suplicou para que morresse: eu tive o suficiente, Senhor. Toma a minha vida!"

VOZ: (no escuro) "Ele que quer perder a sua vida deve encontra-la".

CAÇADOR: Quem é esta que fala no escuro?

VOZ: Está escuro?

CAÇADOR: Está escuro?

MULHER: (entra) eu perguntei por que eu não posso ver – sou cega, você vê.

CAÇADOR: Você sempre foi cega?

MULHER: Não! Quando as lágrimas cessaram meus olhos não podiam mais ver. (tradução nossa).

vida, como Alemanha, França. Áustria e Suíça. Em *A Grande Estrada*, logo no início percebe-se que o *Caçador* trata-se de um viajante e que procura algo que não é material:

HERMIT: Where are you going? *Quo vadis, pilgrim?*
You've covered half the distance and now you look back.
So far your motto has been Excelsior.
HUNTER: It still is.
HERMIT: What are you looking for up her?
HUNTER: My self... which I lost down there.
HERMIT: What you've lost down there surely can't be retrieved up here?
HUNTER: You're right. But if I go back down there
I'll lose even more and I'll never find what I lack.
HERMIT: You want to save your own skin...
HUNTER: Not my skin, but my soul... (STRINDBERG, 1990, p.12).⁵

Uma das primeiras definições do peregrino dada por Chevalier e Gheerbrant é a de:

Símbolo religioso que corresponde a la situación terrenal del hombre que cumple su tiempo de pruebas, para acceder al morir a la tierra prometida o al paraíso perdido. Este término designa al hombre que se siente extraño en el medio en que vive, donde no está sino de paso, en busca de la ciudad ideal. El símbolo no solamente expresa el carácter transitorio de toda situación, sino el desapego interior, con respecto al presente, y la vinculación con fines lejanos de naturaleza superior (CHEVALIER, GHEERBRANDT, 1986, p.812).⁶

Esta definição de peregrino liga-se com a definição de estrangeiro, também dada por Chevalier, na qual o autor diz que:

El término extranjero simboliza la situación del hombre. En efecto, Adán y Eva expulsados del Paraíso dejan su patria y tienen desde entonces estatuto de

⁵ EREMITA: Onde você está indo? Quo vadis, peregrino?
Você venceu metade do caminho e agora você olha para trás.
Até agora sua razão foi Excelsa.

CAÇADOR: Ainda é.

EREMITA: O que você está procurando aqui em cima?

CAÇADOR: Meu eu... que perdi lá em baixo.

EREMITA: Aquilo que você perdeu lá em baixo certamente não pode recuperado aqui em cima?

CAÇADOR: Você está certo. Mas se eu voltar lá para baixo

Eu perderei ainda mais e eu nunca mais encontrarei o que me falta.

EREMITA: Você quer salvar a própria pele...

CAÇADOR: Não minha pele, minha alma... (tradução nossa).

⁶ Símbolo religioso que corresponde à situação terrena do homem que cumpre seu tempo de provação para acender ao morrer a terra prometida ou ao paraíso perdido. Este termo designa ao homem que se sente estranho no meio em que vive, aonde está senão de passagem, em busca da cidade ideal. O símbolo não expressa somente o caráter transitório de toda situação, mas o desapego interior a respeito do presente, e a vinculação com fins distantes de natureza superior (tradução nossa).

extranjero, de emigrado. Filón de Alejandría señala que Adán es expulsado del Paraíso, es decir condenado al exilio. Todo hijo de Adán es así un huésped de paso, un extranjero en cualquier país donde se halle, en su propio país (CHEVALIER, GHEERBRANDT, 1986, p.491).⁷

O próprio Desconhecido (e, por consequência, o próprio Strindberg) em *Rumo a Damasco* coloca-se na posição de Adão ao chamar a personagem da Dama de Eva:

O DESCONHECIDO: É estranho, mas eu gosto de pensar em você como alguém sem nome. Eu só sei o seu sobrenome. Eu gostaria de eu mesmo te dar um nome. Deixe-me pensar. Como posso chamar você? Sim, vou te chamar de Eva (STRINDBERG, 1997, p. 16).

De acordo com Perrelli, “*Lo Sconosciuto allora ribattezza e quasi ricrea la Signora, transfigurandola in Eva, ‘la madre in astratto’, e finisce per qualificarsi come un Adamo maledetto che ambisce a um arduo e romantico riscatto attraverso la donna*” (PERRELLI, 1990, p.79).⁸

Outro arquétipo caro à literatura, que se interpõe à imagem do peregrino, do estrangeiro e de Adão, é o mito do Judeu Errante. Segundo o *Dicionário de Mitos Literários* organizado por Pierre Brunel,

[...] dá-se ao herói uma ascendência mítica, comparando-o a Caim, o primeiro fratricida. Rejeitado como ele, torna-se também suscetível de universalizar-se, interiorizando a revolta do indivíduo prisioneiro de suas paixões contra um poder arbitrário: o caráter errante de Ahasverus propõe aos escritores um arcabouço dramático apto a simbolizar a condição de todo homem em seu enfrentamento com o espaço e o tempo, esse homem que, entregue a seus demônios interiores, é capaz de transformar sua maldição em sua rendição (BRUNEL, 1995, p.667).

Além da referência indireta a este mito, Strindberg faz referência direta a ele em *A Grande Estrada*:

CHILD: [...] Shall we make up a story? Can you make up a story? What's your name?
HUNTER: I'm called... Karthafilos.

⁷ O termo estrangeiro simboliza a situação do homem. Na realidade, Adão e Eva expulsos do paraíso deixam sua pátria e têm desde então estatuto de estrangeiro, de emigrado. Filón de Alexandria observa que Adão foi expulso do Paraíso, ou seja, condenado ao exílio. Assim, todo filho de Adão é um hóspede de passagem, um estrangeiro em qualquer país em que se encontre, e até mesmo em seu próprio país (tradução da versão brasileira do Dicionário de Símbolos).

⁸ O Desconhecido então rebatiza e quase recria a Dama, transfigurando-a em Eva, “a mãe em abstrato”, e termina por qualificar-se como um Adão maldito que ambiciona uma árdua e romântica redenção por meio da mulher (tradução nossa).

CHILD: No... you are not...

HUNTER: Ahasverus then... who walks and walks... (STRINDBERG, 1990, p.57).⁹

Estas imagens que se ligam em suas definições arquetípicas se vinculam também por meio das personagens nas obras de Strindberg, costurando os sentidos que estas carregam, ampliando os significados de suas obras. A figura do peregrino, além de dar a forma aos protagonistas, aparece explicitamente na personagem do Desconhecido de *Rumo a Damasco*. Sendo a sua tradução para o inglês *Stranger*, que em português também pode ser compreendida como “estrangeiro”, esta figura liga-se da mesma forma ao arquétipo do peregrino por meio da personagem do Mendigo, a qual é uma das manifestações do duplo do protagonista (que é, por sua vez, um *alter ego* de Strindberg), como se poder perceber no trecho a seguir:

O DESCONHECIDO: De volta... pelo caminho por onde viemos. Está cansada?

A DAMA: Não estou mais.

O DESCONHECIDO: Muitas vezes eu me senti. Mas, então, encontrei um estranho mendigo... será que você se lembra dele?... Aquele que diziam que era como eu. Ele me disse que deveria pensar o bem sobre suas intenções. Tentei... só para ver... e...

A DAMA: Sim?

O DESCONHECIDO: As coisas melhoraram. Desde então encontrar a força para continuar. (STRINDBERG, 1997, p.104)

A biografia de Strindberg, além dos sentidos inerentes dos arquétipos, também dará suporte à significação das personagens em suas peças. Quanto à personagem do Mendigo, o evento da vida de Strindberg que lhe dará sustentação pode ser representado no seguinte trecho do romance autobiográfico *Inferno*, quando o autor, que deveria internado para tratar de suas mãos, encontra, em um café, um e seus conterrâneos que contribuiram para ao pagamento das despesas de seu internamento e este o interroga perguntando se ele não deveria estar internado:

Sinto que esse homem é um dos meus benfeitores anônimos, um daqueles que, por caridade, me ajudaram. Para ele sou um mendigo que não tem o direito de ir ao café. Mendigo! A crua palavra me fere os ouvidos, queimando-me as faces de vergonha, humilhação e raiva. Imaginem isso! Há seis semanas atrás eu ocupava uma mesa nesse café: o diretor de minha peça, a meu convite, bebia comigo, chamando-me de caro mestre; os jornalistas vinham pedir entrevistas, o fotógrafo queria ter a honra de

⁹ CRIANÇA: [...] Nós devemos criar uma história? Você pode criar uma história? Qual é o seu nome?

CAÇADOR: Eu sou chamado... Karthafilos.

CRIANÇA: Não, você não é...

CAÇADOR: Ahasverus então... quem caminha e caminha... (tradução nossa).

vender meus retratos... E agora, mendigo, marcado, banido da sociedade!
(STRINDBERG, 2009a, p. 41).

Gunnar Ollen diz sobre este trecho que: “*after this we can understand why Strindberg in The Road to Damascus apparently in such surprising manner is seized by the suspicion that is himself a beggar*” (OLLEN, 1958, p.16).¹⁰

Há ainda, segundo Chevalier e Gheerbrant, outra definição possível da imagem do desconhecido/estrangeiro, que é aquela de “rival potencial”, e,

embora se beneficie das leis da hospitalidade, ele pode ser tanto um mensageiro de Deus quanto uma perigosa encarnação diabólica. Assim sendo, na primeira dessas qualificações, convém honrá-lo e, na segunda, conciliar-se com ele (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 404).

Neste aspecto, o Desconhecido, tomado como estrangeiro, tem a sua significação relacionada à do Mendigo novamente, pois, quando o Desconhecido e a Dama chegam à casa da família dela, a Mãe anuncia ao seu avô:

MÃE: Pai, viram dois vagabundos perto do rio. Estavam esfarrapados, sujos e molhados. Quando o barqueiro pediu o dinheiro da passagem, eles não tinham. Agora eles estão sentados no estábulo dos carneiros secando as roupas.

O VELHO: Deixe-os ficar.

MÃE: Nunca feche sua porta para um mendigo. Pode ser um anjo.

O VELHO: É verdade. Deixe-os vir (STRINDBERG, 1997, p.60).

Para chegarem à casa da família da Dama, o casal deve percorrer um longo caminho constituído de uma montanha e um rio, que deve ser atravessado com a ajuda de um barqueiro. Aqui, os elementos remetem ao processo de conversão de Strindberg, pois ambos os símbolos, tanto da água quanto da montanha, conotam “passagem”, transformação.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 616), “a ascensão [da montanha] tem evidentemente natureza espiritual, a elevação é um progresso no sentido do conhecimento” e a travessia na água, assim como no sacramento do batismo, possui a conotação de “purificação” e “rito de iniciação”. A passagem do Desconhecido e da Dama pelo rio remete também à passagem de Dante e Virgílio na *Divina Comédia* (1976) pelo rio Aqueronte, às margens do inferno, transportados pelo barqueiro Caronte, no canto III do *Inferno*, ou então, à

¹⁰ Depois disso nos podemos compreender porque Strindberg em Rumo a Damasco, de maneira aparentemente inesperada, é pego de surpresa pela suspeita de que ele mesmo é um mendigo (tradução nossa).

mitologia grega, quanto à passagem das almas que retornavam à vida pelo rio Lete, conforme estudos de Junito Brandão (1986).

Nos capítulos iniciais da obra *História da Loucura na Idade Clássica* (1978), Michel Foucault faz considerações acerca do simbolismo e do papel do louco na sociedade europeia anterior ao século XVII, quando a loucura passou a ser reconhecida como uma doença. Os loucos, neste período, recebiam um tratamento similar ao dos mendigos e dos peregrinos/estrangeiros, e, neste ponto, sua significação se mescla com aquela destes personagens. Muitas vezes estes loucos eram entregues aos cuidados de marinheiros que os transportavam de uma cidade a outra, e esta viagem realizada por eles recebia uma conotação simbólica de purificação, por mais que tivesse somente a função de livrar as cidades dos ociosos. Neste sentido a simbologia do louco se une ao do peregrino, que busca a purificação e a redenção em suas viagens. Diz Foucault que:

[...] de todas essas naves romanescas ou satíricas [que aparecem em composições literárias], a *Narrenschiff* [Nau dos Tolos] é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos (FOUCAULT, 1978 p. 9).

Os loucos não faziam essas travessias por conta própria. Eles eram encerrados nos navios, transportados e levados para serem desembarcados nos portos de outras cidades. Essas viagens receberam uma significação simbólica de purificação por ser uma travessia pela água:

Ela [a água] leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta (FOUCAULT, 1978 p. 11-12).

Assim como o Desconhecido e a Dama atravessaram o rio que havia no trajeto que percorriam para chegar à casa da família dela, como parte do caminho de conversão/purificação do protagonista, aos loucos que eram embarcados atribuiu-se a mesma conotação de purificação.

Na peça *Rumo a Damasco*, a imagem do Desconhecido não se funde com a do mendigo como “vagabundo”, mas como um errante, um peregrino que percorre um caminho em busca de purificação, como se observa:

O DESCONHECIDO: A consciência alfineta quando se está faminto e cansado, e dorme quando se está cheio e descansado. Não é como uma maldição que tenhamos chegado como mendigos? Você vê quão esfarrapados nós ficamos depois de escalar aqueles arbustos espinhosos? Acho que alguém está lutando contra mim...

A DAMA: Por que você desafiou Deus?

O DESCONHECIDO: Porque quero combater abertamente, não com contas não pagas ou bolsas vazias. Mesmo assim, aqui está meu último shilling. Deixe o deus do rio levá-lo, se é que ele existe (Joga uma moeda no rio).

A DAMA: Nós precisávamos dele para o barqueiro. Quando chegarmos em casa, a primeira coisa a fazer será pedir dinheiro... (STRINDBERG, 1997, p. 58)

A personagem do Desconhecido remete a um estrangeiro, porém sem a conotação de “rival potencial”, mas também desfruta das leis de hospitalidade. Uma das primeiras definições do peregrino dada por Chevalier e Gheerbrant é a de que “o termo designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 709). Porém, a imagem do peregrino também alude a:

Idéias de expiação, de purificação, assim como a homenagem Àquele (Cristo, Maomé, Osíris, Buda) que santificou os locais de peregrinação. [...] Por outro lado, o peregrino faz as suas viagens não no luxo, mas na pobreza; coisa que responde à idéia de purificação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 709).

Os arquétipos do Desconhecido/Estrangeiro/Viajante, do Louco, do Mendigo/Peregrino utilizados por Strindberg nestas três obras, fundem-se em determinado momento e têm seus significados entrelaçados. Todos eles parecem remeter a uma procura por purificação ou por conhecimento. A personagem do Caçador em *A Grande Estrada* parece ligar-se a estes arquétipos pelo sentido que caça possui segundo Chevalier e Gheerbrant:

El simbolismo de la caza se presenta generalmente en dos aspectos. El primero la matanza del animal, que es la destrucción de la ignorancia, de las tendencias nefastas. El segundo la persecución de la pieza rastreando sus huellas, que significa la búsqueda espiritual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.267).¹¹

¹¹ O simbolismo da caça se apresenta geralmente em dois aspectos. O primeiro a matança do animal, que é a destruição da ignorância e das tendências nefastas. A segunda a perseguição de suas partes rastreando os seus passos, que significa a busca espiritual. (tradução nossa).

Na personagem do Desconhecido podemos reconhecer Strindberg travando uma luta com o “Invisível”, ou seja, forças superiores. (PERRELLI, 1990, p.80). Neste caminho, ora trilhado com a Dama ora sozinho, o protagonista passa por trajetos que o remetem ao seu passado e encontra personagens que só aparecem se estão contracenando consigo, pois ele protagoniza todos os atos e cenas da peça. Nestas personagens, o personagem principal, *alter ego* de Strindberg, se reconhece. Tanto o Mendigo como o Louco encerram em si características que podem ser remetidas ao autor no período da crise de *Inferno*, no qual o dramaturgo é internado em um hospital (Louco) com auxílio de conterrâneos que encontravam-se em Paris (Mendigo). Este reconhecimento pode ser percebido no seguinte diálogo:

O DESCONHECIDO: Olá, aí está o mendigo fuçando de novo.

O MENDIGO: [...] Chefe! Uma garrafa de vinho branco!

DONO DO CAFÉ: (*Vem com um documento*) Fora! Não vai conseguir nada aqui. Você não pagou impostos. Aqui está o seu prontuário, seu nome, sua idade e seu caráter.

O MENDIGO: *Omnia serviliter pro dominatione*. Eu sou um homem livre, com educação universitária e recusei-me a pagar impostos porque não desejo me engajar na sociedade.

DONO DO CAFÉ: Se você não sumir daqui, vai ganhar uma estadia grátis na cadeia.

[...] O DESCONHECIDO: Acho a coisa toda uma idiotice. Será que um homem não pode aproveitar os pequenos prazeres da vida só porque ele não pagou os impostos?

DONO DO CAFÉ: Já vi tudo! Você é um desses que andam por aí dizendo ao povo que esqueçam suas responsabilidades.

O DESCONHECIDO: Isso já é ir longe demais. Você sabe que eu sou famoso?

[...] DONO DO CAFÉ: Famoso, mas que nada! Espere um pouco. Deixe eu ver. Esta descrição pode servir. (*Lê o documento*) Trinta e oito anos de idade, cabelo castanho, olhos azuis, sem ocupação definida, abandonou a mulher e os filhos, tem posição subversiva sobre questões sociais e dá a impressão de não estar de posse de seus sentidos. Não se ajusta?

O DESCONHECIDO (*Levanta pálido e aniquilado*) O que é isso?

DONO DO CAFÉ: Deus me ajude, mas isto serve.

O MENDIGO: Talvez seja ele e não eu.

DONO DO CAFÉ: Parece mesmo. Agora, por que você não se manda?

O MENDIGO: (*Para o Desconhecido*) É melhor a gente ir.

O DESCONHECIDO: A gente? Isto está me parecendo uma conspiração (STRINDBERG, 1997, p.27-28).

Na peça *O Sonho* (1901), escrita três anos após *Rumo a Damasco*, também pode-se perceber aspectos da biografia de Strindberg dando sustentação à peça. Apesar de a protagonista ser uma mulher, as personagens que ela encontra em seu caminho possuem características do dramaturgo e suas histórias se assemelham com aquela de seu criador, como

as personagens do Mestre de Quarentena, do Advogado, do Oficial e do Poeta. Segundo Evert Sprinchorn, há um conto de Strindberg intitulado *The Quarantine Master's Second Tale*, no qual o autor escreve a história de seu casamento com Frida Uhl, sua segunda esposa (SPRINCHORN, 1967, p. 12). Ainda nesta peça é possível encontrar uma menção ao romance *Inferno* (1897), no período em que passou em Paris, quando se intoxicou com enxofre ao realizar experiências que comprovassem a existência de carbono em tal elemento, o que deixou suas mãos negras e sangrentas:

Continuo, entretanto, com as experiências, enquanto se apostem as feridas de minhas mãos cheias de fissuras em que se acumula o pó de carvão. [...] Meus aparelhos são insuficientes, não tenho mais dinheiro, minhas mãos estão negras e sangrentas. Negras como a miséria, sangrentas como meu coração (STRINDBERG, 2009a, p.33).

No drama, o Advogado, ao lamentar-se para Inês, diz:

O ADVOGADO: [...] Olha para mim! Aqui, ninguém sorri, só se vêem olhares maus, bocas que fazem esgares, punhos que se estendem... Todos! Despejam sobre mim a sua maldade, a sua inveja, as suas desconfianças!... Olha!... As minhas mãos estão negras... já não se podem lavar! Repara em como estão todas gretadas, e como sangram... [...] Por vezes, queimo enxofre para purificar o ar deste escritório, mas isso não serve de nada! (STRINDBERG, 1978, p.73-74).

A referência das mãos machucadas e enegrecidas pelo enxofre aparece também em *Rumo a Damasco II*, quando o Desconhecido encontra-se em um bar com uma Mulher que o acompanha:

STRANGER (to the Woman): Give me your hand.
WOMAN (wiping it on her apron): Oh, why?
STRANGER: You've a lovely white hand. But... look at mine. It's black. Can't you see it's black?
WOMAN: Yes. So it is!
STRANGER: Blackened already, perhaps even rotten? I must see if my heart's stopped. (*He puts his hand to his heart*) Yes. It has! So I'm dead, and I know when I died. Strange, to be dead, and yet to be going about (STRINDBERG, 1958, p.167).¹²

¹² DESCONHECIDO (para a Mulher): Dê-me sua mão.

MULHER: (limpando-a em seu avental): Oh, porquê?

DESCONHECIDO: Você tem uma mão branca adorável. Mas... olhe para a minha. É negra. Não está vendo que é negra?

MULHER: Sim, realmente é!

DESCONHECIDO: Enegrecida então, talvez até podre? Eu devo ver se meu coração parou. (Ele coloca a mão em seu coração) Sim. Ele parou. Então estou morto, e eu sei quando morri. Estranho, estar morto e ainda seguir andando (tradução nossa).

O arquétipo da mão, assim como do peregrino/estrangeiro e do louco, possui um sentido de busca espiritual. Segundo Chevalier e Gheerbrant, em alguns tratados taoístas são dadas às mãos o sentido alquímico de coagulação e dissolução, que correspondem a primeira fase do esforço de concentração espiritual e a segunda à não intervenção quanto ao desenvolvimento da experiência interior, “*en un microcosmos que escapa al condicionamiento espaciotemporal.*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.682).¹³

Para Strindberg, a vida não estava dissociada de sua arte. É por meio das suas obras que o autor reflete sobre sua existência e tenta dotá-la de significação. Como uma maneira de se compreender, o dramaturgo recorre a figuras arquetípicas para criar *alter egos* seus que carreguem um sentido, uma significação e, principalmente, a imagem que o próprio autor gostaria de perpetuar sobre si mesmo. Strindberg cria uma máscara, a sua *performance*, por meio destes arquétipos, já que estes são utilizados como personagens e também como representações de si mesmo. As peças aqui analisadas são ficcionalizações de períodos da vida de Strindberg. Em cada época da vida, o dramaturgo via-se e sentia-se de uma maneira diversa, porém em todos os períodos e em todos os lugares onde viveu ele sentiu-se como um estrangeiro, um peregrino que está sempre buscando uma forma de iluminação. Os arquétipos, apesar de diferentes, unem-se nesse sentido e a *performance* de Strindberg constrói-se nesses significados destes arquétipos que são colocados enquanto personagens que trilham um caminho alegórico que corresponde à vida do próprio autor.

Apesar de serem ficções, os dramas de estação aqui estudados podem ser inseridos naquilo que Philippe Lejeune classifica como espaço autobiográfico, já que as personagens presentes na obra são emanações do autor por carregarem suas características e sua história, mas não podem ser lidas como textos referenciais, já que a biografia de Strindberg que dá sustentação às obras é ficcionalizada pelo autor a fim de criar, segundo os estudos de Klinger, o mito do escritor, a sua *performance* por meio da qual o escritor será reconhecido, ou seja, a imagem de si que o autor deseja perpetuar.

A imagem construída ao longo das peças Expressionistas de Strindberg – a do peregrino/estrangeiro que sai em busca de iluminação e conhecimento de si – recebe sua significação das características do próprio autor, mas também dos arquétipos utilizados por

¹³ [...] em um microcosmos que escapa ao condicionamento espaço-corporal. (tradução nossa).

ele na construção das personagens. Estas figuras arquetípicas têm o seu significado específico ligado à vida do dramaturgo e, juntos, formam a verdade que o autor quer perpetuar acerca de sua vida e de sua obra, criando assim, o mito do escritor. Na criação deste mito, a verdade contida no texto, que não é aquela verificável em dados de sua biografia, mas sim as “verdades” que se têm no texto são as verdades do autor, ou ao menos aquelas que ele expõe ou aquilo que ele quer que seja sua verdade. O que se mostra é uma de suas máscaras, a “preferida”, que permanecerá por meio de sua obra.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

----- **Dicionário de símbolos**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurro, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PERRELLI, Franco. **Introduzione a Strindberg**. Roma/Bari: Editori Laterza, 1990.

ROBINSON, Michael (org.). **Strindberg's Letters**. Volume II – 1892 – 1912. Chicago: The University of Chicago Press, 1992b.

STRINDBERG, August. **Inferno**. São Paulo: 34 Letras, 2009.

----- **O Sonho**. Tradução de João da Fonseca do Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

----- **Rumo a Damasco**. Tradução de Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul, 1997.

----- **The Great Highway**. Translated by Eivor Martinus. Bath: Absolute Press, 1990.

----- **The road to Damascus**. A trilogy. London: Jonathan Cape, 1958.

----- **The Son of a Servant**. London: Jonathan Cape Paperback, 1967.